

LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DEL *QUIJOTE*: SIGLOS XVII-XVIII

II. DE LAS PRIMERAS LECTURAS AL MODELO ICONOGRÁFICO HOLANDÉS

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS*

CONCRETADOS unos mínimos presupuestos teóricos en la primera entrega de esta serie¹, es hora de ofrecer unas notas sobre el primero de los modelos iconográficos que se configuran y se difunden a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y que habíamos concretado en los cuatro siguientes:

- a) El modelo holandés: el *Quijote* como un libro de caballerías de entretenimiento
- b) El modelo francés: de los cartones y grabados de Coypel al *Quijote* cortesano
- c) El modelo inglés: hacia el *Quijote* de lujo
- d) El modelo español: la canonización del *Quijote*

Unas primeras notas ya que algunos de los datos aquí expuestos deberán ser matizados cuando tengamos disponibles las herramientas de estudio a las que hicimos mención en la primera entrega: un moderno catálogo bibliográfico de las antiguas ediciones del *Quijote*, y un banco de imágenes de los grabados que las ilustran, enriquecido con la iconografía cervantina que se transmite por

* Universidad Complutense de Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, jmlucia@filol.ucm.es

¹ José Manuel Lucía Megías, «Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. I, Apuntes teóricos», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2 (2002), pp. 59-103.

medio de otros canales y que comprende diversos medios artísticos, en el que estamos trabajando en el Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares) de cara a la conmemoración en el 2005 del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*².

1. El éxito del *Quijote* fue inmediato. No hace falta insistir sobre los lugares comunes y transitados por todos³. Las fiestas, los cortejos y los torneos cortesanos se llenaron de bacías de barbero y de caballeros sobre podencos, desde la que tuvo lugar en Valladolid el 10 de junio de 1605, hasta los que se multiplicarán en los siguientes años, a este y al otro lado del Atlántico⁴. Johannes Hartau descubrió hace unos años la que ha de ser considerada la primera imagen impresa de algunos de los personajes de la primera parte quijotesca⁵: en 1614, Tobias Hübner publica su libro *Cartel, Auffzuge, Vers and Abrisse* (Leipzig: Henning), y en él aparecerá un grabado que representa el curioso cortejo, de tipo carnavalesco, celebrado en 1613 en Dresde, en que desfilan algunos de los personajes de la obra portando objetos que recuerdan varios episodios que, en estas circunstancias, es posible considerarlos como los preferidos por parte de sus lectores coetáneos (FIG. 1): [1] «El enano», con su cuerno (aventura de la primera llegada de Don Quijote a la venta de Palomeque el Zurdo, que confunde con un castillo), [2] «El cura», con un molino de viento, [3] «El barbero», con un tonel de vino (aventura de los cueros), [4] «La sin par Dulcinea del Toboso», [5] «El Hidalgo Don Quixote de la Mancha, Caballero de la Triste Figura», [6] «Sancho Pança, Scudiero don Quixote», [7] y, cerrándolo, «La linda Mari- tornes».

Don Quijote, caballero jinete con un gran penacho de plumas, volverá a aparecer con similares trazas y adornos en 1648, cuando se publique en Frankfurt

2 Para más detalles, consúltese el apartado «Investigación» en el portal de Internet del CEC: <http://www.centroestudioscervantinos.es>

3 Véase Jaime Moll, «El éxito inicial del *Quijote*», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco-Libros, 1994, pp. 20-27.

4 En España se conocen los celebrados en Zaragoza (1614), Córdoba (1615), Sevilla (1617) y Baeza, Salamanca y Utrera (1618). Irwing A. Leonard (*Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 309-310), se hace eco de su pronta presencia en América, en un torneo celebrado en Perú en 1607.

5 En su libro ya clásico: *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlín: Geb. Mann. Verlag, 1987; Anthony G. Lo Ré se hizo eco de este descubrimiento en «A New First: An Illustration of Don Quixote as 'Le Capitaine de Carnaval', Leipsig, 1614», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.2 (1990), pp. 95-100 (ahora también pueden consultarse en formato electrónico en Internet: <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/bcsa-list.htm>).



FIG. 1. «Le Capitaine de Carnaval», 1614.

una selección de 23 capítulos, traducidos por Basteln, que vieran ya la luz en 1621⁶. Son los primeros cinco grabados impresos dentro de una edición, aunque sea parcial, del *Quijote*. Además del frontispicio⁷, los grabados siguen incidiendo en aventuras cómicas (la primera comida de Don Quijote en la venta o la aventura de los molinos de viento), y algunas escatológicas, como la aventura de los batanes [I, XX] (FIG. 2), a la que tendremos ocasión de volver en más de una ocasión.

Pero al margen de estas imágenes alemanas, será Francia, la Francia que cae rendida ante las aventuras quijotescas, la que convertirá a don Quijote y Sancho Panza en mitos, la que irá concretando una serie de objetos simbólicos que, con sólo su aparición, delimitará un determinado ámbito de recepción y de lectura, como el baciuelmo o el molino de viento. Como ya se ha indicado, tanto dentro como fuera de este estudio, la primera representación de don Quijote y de Sancho Panza dentro de una edición quijotesca, apareció en el frontispicio de la traducción de la segunda parte del libro, que publicara en el París de 1618 la viuda de Jacques du Clou y Denis Moreau (FIG. 3)⁸.



FIG. 2. Aventura de los batanes [I, XX] (Frankfurt, 1648).

6 Vuelven a aparecer en la reedición de la obra, que publica Thomas Mathias Götz en 1669.

7 FIG. 6 de la primera entrega del artículo (*Litterae*, 2 (2002), p. 69).

8 Véase Anthony G. Lo Ré, «More on the Sadness of Don Quixote: The First Known *Quixote* Illustration, Paris, 1618», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9. 1. (1989), pp. 75-83 (También puede consultarse en:

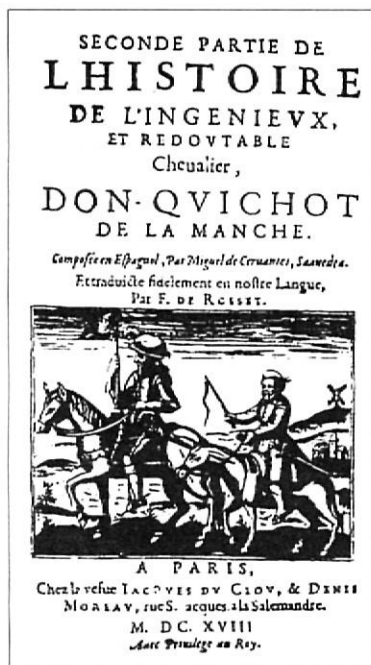


FIG. 3. Frontispicio (París, 1618).

No extraña ni la geografía ni la época: sólo hay que recordar el elogio en boca del embajador de Francia que se lee sobre la obra y el autor en la «Aprobación» de la segunda parte del *Quijote* (1615) firmada por el licenciado Márquez Torres, así como las 34 imágenes que pintará Jean Mosnier en el Château de Cheverny, cerca de Blois, en el corazón del Loira, hacia 1640, por mandato de la reina madre, María de Médicis⁹. Dos años después, en 1620, el grabado es copiado por Renold Elstrack, mejorando su estilo y el trazo del dibujo, para adornar el frontispicio de la edición inglesa de la segunda parte impresa en el taller londinense de Edward Blount¹⁰. Las imágenes sueltas de Don

<http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/articles89/lore.htm>). (6/XI/2003). El grabado, en algunas ocasiones con copias de peor calidad, aparece en el frontispicio de otras ediciones francesas: 1622 (París: Denis Moreau), 1632 (París: Denis Moreau) y 1639 (París: Arnaud Cottinet).

⁹ Los temas elegidos para ilustrar los plafones de varias estancias serán las de las novelas más famosas de su tiempo: como *Astrea*, *Teágenes* y *Cariclea*, así como las aventuras de *Don Quijote de la*

Mancha. Serán 34 imágenes que reproducen igual número de aventuras quijotesas, y que muestran (se realizan sólo unos años después de la publicación de la obra) el éxito del que siempre gozó Cervantes entre la nobleza francesa. Los plafones pueden admirarse en la actualidad en el Château de Cheverny, en los lugares planeados en su origen: el comedor y algunas galerías. Fueron restaurados en el siglo XIX. Juan Givanel Mas y «Gaziel» (Agustín Calvet) al hablar en su libro *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 98-99) de estas pinturas murales, destaca su importancia para mostrar el rápido éxito del *Quijote* en suelo francés: «Poca cosa son, en conjunto, esos plafones quijotescos primitivos [...]. Es indudable; mas nada puede indicar tan gráficamente la pronta y rápida popularidad del gran libro, como este hecho: muy pocos, poquísimos años después de terminada su publicación en España, María de Médicis, la reina viuda de Francia, se complacía en contemplar algunas escenas quijotesas pintadas en los muros de un palacio campestre, cada vez que, en su opípara mesa renacentista, alzaba la copa de oro en que los escanciadores acababan de servirle copiosamente un buen chorro de oloroso Borgoña. La novela española había alcanzado la cumbre de Francia».

¹⁰ Es la FIG. 5 de la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), p. 69). En 1612, William Stansby, a costa de Ed. Blount y de W. Barret, había impreso en su taller londinense la primera traducción de la primera parte, debida a Thomas Shelton. Edición, como todas las de su época, sin grabados. Pero algunos de los ejemplares conservados (como el de la Casa Museo de Cervantes en Alcalá de Henares, véase nuestro estudio, «El fondo bibliográfico: un tesoro de libros y de pasatiempos», en *Guía del Museo Casa Natal de Cervantes*, Madrid: Comunidad Autónoma, 2003, pp. 131-157) aparece adornado con un frontispicio, con una imagen idéntica a la de 1620: sólo que en la parte inferior del mismo puede leerse: «The History of Don-Quichote. The first

Quijote y de Sancho, y de algunas de sus aventuras se sucederán en los próximos decenios, entresacadas del conjunto del libro, ya sea en álbumes de grabados, ya sea en traducciones parciales de la obra, o en las primeras representaciones en cuadros y en tapices. Pero en todos ellos, encontramos siempre repetidas las mismas aventuras, los mismos episodios, esos que nos indican cómo el *Quijote* se lee y se difunde como un libro de entretenimiento, un libro cómico. «Aquel estudiante, o está fuera de sí, o lee el *Quijote*», se dice que dijo el rey Felipe III al ver a un estudiante reír con estruendo¹¹.

Hacia mediados del siglo XVII, entre 1650 y 1652, se ha de situar el álbum francés: *Adventures du fameux Chevalier Dom Quixot de la Mancha et de Sancho Panza, son escuyer*, del que se conocen en la actualidad cuatro ejemplares, con un número desigual de láminas conservadas, que oscilan entre las 34 y las 38¹², además de veintitrés dibujos preparatorios debidos a Jérôme David¹³. Dado que se vendieron sueltas, y que escasean las escenas de la segunda parte del libro, ha hecho pensar que la serie original podría constar de un número mayor de grabados, que hoy en día se han perdido, o en un proyecto que no llegara a completarse totalmente¹⁴.

Como en el interior de varios de estos grabados aparece impreso «I. Lagniet exc.», durante muchos años se adjudicó su autoría a Jacques Lagniet (ca. 1600-1675), cuando su responsabilidad se limita a ser el impresor (y seguramente el impulsor) de la obra: «excudit» es la expresión utilizada para indicar el editor (FIG. 4)¹⁵.

parte». El hecho de reutilizar el grabado de 1620 al inicio de los ejemplares de 1612 se explica por una estrategia editorial mediante la que Blount podría «reutilizar» los ejemplares no vendidos de la primera parte, y ofrecer el libro completo con una misma imagen externa... una estrategia comercial para que la novedad (segunda parte) aumentara las ventas del libro antiguo (primera parte).

11 Tomo el dato de Patrick Lenaghan, «Retráteme el que quisiere pero no me maltrate». Un recorrido por la historia de la ilustración gráfica del Quijote», en *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, 2003, pp. 15-43, cita p. 21.

12 Los ejemplares conservados se encuentran en los siguientes archivos y bibliotecas: [1] Hispanic Society de Nueva York (reproducciones parciales en *Imágenes del Quijote...*); [2] Bibliothèque Nationale de France (reproducción en Givanel Mas y en Hartau); [3] Biblioteca particular de Madrid (reproducción facsímil, Madrid, 1958) y [4] Biblioteca particular de Caen (Francia).

13 Se conservan todos ellos en la Hispanic Society de Nueva York. Tres han sido reproducidos por primera vez en *Imágenes del Quijote...*, pp. 137-138.

14 Esta es la tesis defendida por Patrick Lenaghan, en *Imágenes del Quijote...*, p. 134, dado que la serie termina bruscamente en los primeros episodios de la segunda parte, y que en los últimos cinco grabados conservados en la Hispanic Society de Nueva York no aparece el nombre de Lagniet.

15 Por otro lado, no hay que olvidar que las láminas están pensadas para su venta independiente, por lo que en la parte inferior, se indica tanto el impresor como la librería donde podían adqui-



FIG. 4. Comida de Don Quijote en la venta de Palomeque el Zurdo [I, II] (París: Lagniet, h. 1650-1652).



FIG. 5. Dibujo (Hispanic Society).



FIG. 6. Estampa (Bibliothèque Nationale de France).

Don Quijote es apaleado por los mercaderes [I, IV].

rirse. En algunas láminas de la Bibliothèque Nationale de France se ha raspado la referencia a Lagniet y se ha escrito encima: «Boisseuin rue petit pont au chaudron», que hace referencia al editor e impresor Louis Boissevin (1610?-1685), lo que muestra la compra posterior de láminas sueltas (hasta 1652 permaneció el impresor en esta dirección); en 1675, Boissevin adquirió varias de sus planchas de cobre; ya en 1667 había colaborado con él en la edición de un mapa.



FIG. 7. Dibujo (Hispanic Society).



FIG. 8. Estampa (Bibliothèque Nationale de France).

Aventura de los galeotes [I, XXII].

[2] Otras 14 estampas siguen de cerca el dibujo de Jérôme David, pero sin llegar a su maestría como grabador. El título se encuentra dentro del grabado en la parte superior, y el texto inferior también está dentro de la imagen, sin una separación del mismo por medio de una línea (FIGS. 7 y 8).

[3] En tres ocasiones, los grabados aparecen más oscuros, con más líneas y sombras y menor detalle (FIGS. 9 y 10).



FIG. 9. Dibujo (Hispanic Society).



FIG. 10. Estampa (Bibliothèque Nationale de France).

Don Quijote y el cabrero [I, LII].

Y [4] las últimas, correspondientes a la segunda parte, parecen realizadas tanto por un nuevo grabador, como, quizás, partiendo de dibujos al margen de la serie de Jérôme David, dada la diferencia no sólo en técnica sino también en la composición (FIGS. 11 y 12)



FIG. 11. Don Quijote, Sansón Carrasco y Sancho Panza [11, 11] (Bibliothèque Nationale de France).



FIG. 12. Aventura de los leones [11, XVII] (Bibliothèque Nationale de France).



FIG. 13. LE FRANÇOIS: «Senor d'où te vient ce caprice / Tout ne respond pas à tes vœux / Mais pour moucher ton nez morveux / Ce mouchoir est à ton service». L'ESPAÑOL: «J'apportois des mors et des brides / Pour dompter du François l'effort / Mais je vois bien qu'il est trop fort / Et que nous sommes trop timides».

A pesar de la variedad de estilos de los 38 grabados de la serie que hemos conservado, en todos ellos destaca el humor y la caricatura, siendo los episodios más escatológicos los preferidos para su ilustración. La imagen que sobresale de las aventuras del caballero español es la paródica y humorística, muy en consonancia con otras salidas del taller de Lagniet, como la que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France: «Le François vainqueur de l'Espagnol redouté», en donde puede leerse un diálogo, que viene a mostrarnos, en parte, el ámbito de recepción de las imágenes quijotescas en el París de mediados del siglo XVII (FIG. 13).

Estas primeras imágenes, estas primeras lecturas, que habría que completar con algunos de los cuadros

y de los tapices que se realizan en estos momentos¹⁶, sirven de antesala a los cuatro modelos iconográficos que se van a ir consolidando en las ediciones impresas de las dos partes del *Quijote* desde mediados del siglo XVII, cuando se publica en Dordrecht la primera edición ilustrada de la obra. Desde este momento, la imagen y el texto quijotesco van a ir, inevitablemente, de la mano, unidos para siempre en su lectura coetánea.

2. EL MODELO ICONOGRÁFICO HOLANDÉS:

*El Quijote como un libro de caballerías de entretenimiento (1657/1672-73)*¹⁷

El impresor holandés Juan Mommaerte dedica su reedición del *Quijote* en español, publicada en Bruselas en 1662, al «muy ilustre señor Don Antonio Fernández de Córdoba, Caballero del Hábito de Santiago, Sargento de batallas por Majestad, Teniente de la Caballería, General en entrambos cargos en estos estados de Flandes». En la epístola dedicatoria que incluye al inicio, ofrece curiosas e interesantes informaciones sobre cómo era entendida la obra cervantina a mediados del siglo XVII: texto que supera a todos los demás, «inventado solo para pasar el tiempo en la ociosidad»¹⁸, aunque, y así lo reconoce el impresor, es menor en su materia: «por ser una Novela de Cavallerías, toda burla de las antiguas, y entretenimiento de las venideras». El *Quijote* como un libro de caballerías, que se alza por encima de todos ellos por su artificio «de todos alabado y nunca suficientemente encarecido, su disposición en los discursos tan parecidos a la verdad». Un libro de caballerías que habría terminado por «engolfar» al propio Don Quijote si hubiera tenido ocasión de leerlo, y que le habría hecho, de nuevo, perder el juicio:

16 J. Hartau (*Don Quijote in der Kunst...*, pp. 22-27) ofrece las siguientes referencias: Mathieu Le Nain, «Don Quijote y Sancho Panza» (h. 1650); tapices a partir de cartones de Francis Poyntz (1675); E. V. Heemskerk, *La aventura de los galeotes* (h. 1675) y Domenicus «Ascanius» van Wynen, *Don Quijote en la posada* (h. 1690).

17 Los libros de caballerías castellanos, que se difunden desde finales del siglo XV (1498: *Baladro del sabio Merlín*) hasta más allá de 1623 (*Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*) han sido entendidos, con una falta de criterio asombrosa, como una «misma cosa». Pero los más de ochenta títulos que conforman el género (entre libros impresos y manuscritos) se enriquecen con variadas caras y propuestas narrativas, que hemos ido clarificando en varios trabajos de investigación en los últimos años. La propuesta de entretenimiento, que nace a mediados del siglo XVI de la mano del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, 1555), a partir de las propuestas experimentales de Feliciano de Silva, es la que triunfará en la segunda mitad de la centuria y la que servirá de telón de fondo y de ámbito de recepción directo del *Quijote*. Para más detalle, puede consultarse: José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid: Sial Ediciones, 2004.

18 Citamos por el ejemplar conservado en el Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares). Modifico la puntuación y la acentuación para adecuar las citas a las normas actuales.

el mismo don Quixote leyéndolos se engolfara, y engolfándose engañara, y volviera a perder el juicio mejor que con los de Don Belianís de Gaula, Don Rogel de Grecia o Don Splendían, etc.

Un libro de caballerías de entretenimiento que, al tiempo que produce risa, enseña a «despreciar las presunciones y altiveces» encarnadas en su protagonista (recuérdese la caricatura de François Ragot que se fecha por estos años: FIG. 9 de la primera entrega). Un libro de caballerías que disfruta del éxito tanto en España («que se precia de seria») como en el resto de Europa («leído con aplauso y celebrado con universal aclamación»), por lo que se ha convertido, gracias a una feliz metáfora, en el «libro que más veces haya sudado en la estampa», como veremos más adelante. Éste es el ámbito de recepción del *Quijote* en la primera mitad del siglo XVII hecho palabra, como ya habíamos visto en las imágenes sueltas que habían puesto cara y gestos a nuestro caballero y a sus aventuras¹⁹.

2.1. El modelo iconográfico holandés es el que va a gozar de mayor éxito y difusión a lo largo de los siglos XVII y XVIII. No sólo va a contribuir a marcar las líneas maestras de la recepción del texto cervantino en toda Europa, sino que va a pervivir hasta finales del siglo XVIII (en especial en suelo hispánico) gracias a las ediciones populares.

La importancia a la hora de configurar una determinada imaginaria alrededor de los protagonistas del *Quijote* se aprecia claramente en sus frontispicios, que abren las puertas a las dos partes de la obra (FIGS. 14-15).

Con una composición muy similar, ambos grabados marcan una lectura, una determinada recepción de la obra a mediados del siglo XVII. Por un lado, se va a consumir el triunfo de una serie de objetos referenciales, como el baci-yelmo, que se convierte en imagen del protagonista; por otro lado, se aprecia el progresivo protagonismo que va adquiriendo Sancho Panza, que se convertirá, a medida que el texto se difunda, en uno de sus máximos atractivos,

19 Rachel Schmidt en su *Critical Images. The Canonization of «Don Quixote» thought Illustrated Editions of the Eighteenth Century* (Montreal & Kingston y Londres: Ithaca; McGill-Queen's University Press, 1999: pp. 31-32), incide más en el aspecto burlesco de las representaciones del modelo iconográfico holandés, relacionándolo con el teatro: «Just as Mommarte described *Don Quixote* as a work of *burlas*, jokes, so the seventeenth-century illustrators depicted it as burlesque. The use of the term "burlesque" to describe this tradition implies theatrical overtones to the interpretations offered by the illustrations. Like the seventeenth-century Spanish dramatists who actually transferred its characters to the stage, these artists generally viewed them as figures evoking laughter rather than carrying serious meaning».

como el propio Cervantes supo ver (y escribir) en el prólogo de la primera parte²⁰. Un Sancho Panza que será investido caballero por el propio don Quijote en las continuaciones francesas y que ya protagonizaba varios episodios en el *Quijote* de Avellaneda. Al margen de estos dos aspectos, la comparación de ambos frontispicios pone en evidencia un aspecto realmente interesante sobre la recepción de la obra: en los laterales, se destacan una serie de personajes, y con ellos unas determinadas aventuras y lecturas. En el primer frontispicio, se han dispuesto representaciones de Amadís de Gaula y de Rolando (el Orlando italiano), que serán las lecturas externas, los libros de caballerías que se consideran referentes de la obra. Ambos caballeros aparecen, frente a lo que sucede con don Quijote, con su penacho de plumas, con sus armaduras imitando los (pretendidos) usos romanos, que nos sitúa ante una determinada imaginaria culta. En cambio, en el segundo frontispicio aparecen sentados en los laterales dos personajes del propio libro cervantino: la «encantada» Dulcinea (que se destacaba en el retrato del primero) y el «gobernador» Sancho Panza: dos episodios humorísticos, como también lo será el de la «Aventura de los leones», que marca la nueva representación de don Quijote, o la del «Carro de Merlín», gracias al retrato en el plazón central. Estas imágenes devuelven la idea de una gran diferencia entre las dos partes del *Quijote*, que leemos como un único texto cuando en realidad no lo es: la primera parte tendrá en la literatura caballeresca

20 «Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escudiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas».



FIGS. 14-15. Frontispicios de la primera y segunda parte (Bruselas, 1662).



FIG. 16. Madrid: María de Armenteros (dibujos de Diego de Obregón), 1674.



FIG. 17. Roma: Giuseppe Coruo y Bartolomeo Lupardi, 1677.

(especialmente la de entretenimiento que se escribe y difunde en el momento en que Cervantes está creando el *Quijote*) su referente (de ahí la representación de los dos caballeros); mientras que la segunda parte tendrá en el propio texto cervantino (esa primera parte que Sansón Carrasco pone delante de las narices de su protagonista) su referente, por lo que ya no necesita de lecturas externas sino de las internas del propio texto quijotesco. Y, sobre todas ellas, se destacan las más humorísticas, las que tienen a Sancho como protagonista; no se olvide su papel tanto en el «encantamiento» como en el posterior «desencantamiento» de la sufrida Dulcinea del Toboso.

El frontispicio de estas primeras formulaciones del modelo iconográfico holandés se mantendrá en la mayoría de las ediciones europeas de los siglos XVII y XVIII, sin grandes transformaciones, como se aprecia en la edición madrileña de 1674 (FIG. 16) o en la traducción italiana publicada en Roma en 1677 (FIG. 17).

En otros casos, se documenta en el modelo iconográfico holandés una serie de cambios en los frontispicios, que van desde la reunión en una sola imagen de todos los personajes y elementos existentes en los dos, como sucede en el frontispicio de la edición en holandés impresa en Ámsterdam en el taller de Baltes Boeckholt en 1670 (FIG. 18), a la sustitución por una nueva imagen, como se documenta en la edición también en holandés de Ámsterdam en 1696 (FIG. 19), en donde el protagonismo vuelve a don Quijote, que, de rodillas, implora a una Dulcinea del Toboso alejada de las imágenes rústicas y humorísticas de los interiores de la obra, mientras al fondo se recuerda, de nuevo, la aventura de los leones, según la formulación inicial del segundo frontispicio.



FIG. 18. Ámsterdam: Baltes Boeckholt, 1670.



FIG. 19. Ámsterdam: William van Lamsveld (grabado de L. Scherm), 1696.



FIG. 20. Frontispicio tomo II (Lyon: Rigollet, 1738).



FIG. 21. Frontispicio tomo IV (Lyon: Rigollet, 1738).



FIGS. 22-23. Frontispicios (Madrid: Joaquín Ibarra, 1771), tomos I y II.

En 1738, Rigollet publica en Lyon una nueva edición del texto, en formato popular, en cuatro tomos, acompañado de la continuación francesa, que ocupan otros dos más. La edición vendrá acompañada de grabados realizados por Bizot, siguiendo las planchas (e incluso los ejemplares) de la edición de Amaury de 1717-1718. Al dividir el texto en cuatro tomos, se copian los frontispicios anteriores, añadiéndose otros dos (FIGS. 20-21), en los que se aprecia claramente el ámbito de recepción popular al que van destinadas estas ediciones.

Como ya se indicó en la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), pp. 92-93), la edición que Joaquín Ibarra imprimiera en Madrid en 1771 está adornada con una serie de grabados basados en dibujos de José Camarón, imitando el modelo iconográfico holandés, a pesar de que haya pasado algo más de un siglo de sus primeras imágenes. En todo caso, y a pesar de que sus modelos sigan siendo esos grabados que se van a multiplicar en las ediciones populares del siglo XVII, nos encontramos ante un nuevo ámbito de recepción, ese mundo ilustrado que se empeñará en la empresa de una nueva visión «hispanica» del *Quijote*, que dará sus frutos en la edición académica de 1780, que inaugura —a partir de su particular diálogo con la edición inglesa de 1738— el modelo iconográfico hispánico. Este cambio de horizontes de expectativas en la edición de 1771 puede apreciarse en el diseño de los dos frontispicios con que se adorna la edición (FIGS. 22-23).

2.2. El modelo iconográfico holandés, a diferencia de lo que sucederá con los modelos ingleses e hispánicos, posee una génesis compleja, ya que se irá configurando a partir de tres ediciones diferentes contando con la participación de varios

dibujantes y grabadores que, al quedar en el anonimato, dificultan aún más su análisis. La manera de trabajo más habitual será la copia y la imitación, con lo que, al margen de los cambios en la *jerarquía iconográfica*, todas ellas van a mantener un mismo aire de familia; este hecho, unido a su gozosa difusión (en varias lenguas) en toda Europa, explican el éxito de su propuesta, y cómo ésta se mantuvo en el ámbito de la difusión más popular durante el siglo XVIII, al margen de las propuestas más cortesanas y lujosas a lo largo de la centuria²¹.

Son tres las ediciones, en holandés y en español, que desde diversos talleres de Holanda, van a conformar la base del modelo iconográfico holandés:

- a) 1657 (Dordrecht, Jacobo Savery): 24 láminas + dos frontispicios
- b) 1662 (Bruselas, Juan Mommaerte): 16 láminas + dos frontispicios
- c) 1672-1673 (Amberes, Jerónimo y Juan Bautista Verdussen): 32 láminas + dos frontispicios

A estas tres ediciones, habría que sumar la editada a costa de María de Armenteros en 1674 en Madrid, con 34 grabados debidos a Diego de Obregón, y que supone el punto de partida de la difusión hispánica de las ediciones ilustradas del *Quijote* a lo largo del siglo XVIII, siempre vinculadas a una recepción popular; edición que hay que rescatar y reivindicar por su particular lectura, como intentaré mostrar más adelante.

2.2.1. La edición de 1657, con sus 24 grabados y dos frontispicios marca el comienzo de la historia editorial de las ediciones ilustradas del *Quijote*. Los grabados no aparecen firmados. Givanel Mas²² había defendido que el padre de Jacob Savery, Salomón, pudiera ser el autor de los mismos, aunque la atribución de F. W. H. Hollstein²³ en la figura de Jacobo Savery, quien

21 Con estas palabras se expresaba Francisco Rico al hablar de este momento histórico particular en la «Historia del texto»: «A grandes, grandísimos rasgos, la mera evolución material de la obra hace patente que entre 1674 y 1751 el público va ensanchándose por la base y el *Quijote*, de ser producto para aficionados de alguna holgura económica, se vuelve por momentos más popular: ahora es un libro necesariamente ilustrado, inconcebible sin las estampas que captan a los lectores menos refinados y les proporcionan pautas de comprensión» (ed. del Instituto Cervantes, Barcelona: Crítica, 1998, t. I, p. CCVIII).

22 *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote...*, p. 106.

23 *Dutch and Flemish Etching, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700: Salomon Savry to Gillis con Schyndel*, comp. G. S. Keyes, Amsterdam: Van Gendt & Co., 1980.

alterna su oficio de impresor con el de grabador, es la más aceptada hoy en día por la crítica²⁴.

La *jerarquía iconográfica* de la propuesta de 1657 pone en evidencia cómo en este momento se presenta a los lectores un texto en donde el humor (más allá de la escatología de tintes picarescos que se apreciaba en la serie francesa impresa por Lagniet) resulta el elemento predominante. Las 24 imágenes no trazan un hilo de lectura que permita al lector adentrarse en el contenido de la obra ni se alternan siguiendo una distribución editorial, sino que dibuja una particular lectura al resaltar unos determinados episodios, que son los siguientes:

- (1) La primera aventura de Don Quijote: la liberación del niño [I, IV]
- (2) La aventura del vizcaíno y la de los molinos de viento [I, VIII-IX]
- (3) Entierro de Crisóstomo y aparición de Marcela [I, XIV]
- (4) Trágico encuentro entre Don Quijote y Maritornes en la venta [I, XVI]
- (5) Manteamiento de Sancho Panza [I, XVII]
- (6) La liberación de los galeotes [I, XXII]
- (7) Don Quijote es abatido por Cardenio [I, XXIV]
- (8) Penitencia en Sierra Morena [I, XXV]
- (9) Don Quijote se enfada y pega a Sancho Panza ante la princesa Micomicona [I, XXX]
- (10) Fernando y Luscinda llegan a la venta donde se encuentran Dorotea y Cardenio [I, XXXVI]
- (11) Don Quijote colgado de una ventana, engañado por Maritornes y por la hija del ventero [I, XLIII]
- (12) Pelea en la venta (la aventura del baciuelmo) [I, XLV]
- (13) Don Quijote ante Aldonza Lorenzo a las puertas del Toboso [II, X]
- (14) La aventura de la carreta de «Las Cortes de la Muerte» [II, XI]

²⁴ El éxito de la propuesta holandesa, como ya se ha indicado, y puede verse en el Cuadro 1, se aprecia en las continuas reediciones que se harán de la obra en Ámsterdam, hasta la llegada en 1746 de los dibujos de Charles Antoine Coypel:

1669 (Ámsterdam: Baltus Boeckholt): *Verciert met 26 kopere Figuren*

1670 (Ámsterdam: Baltus Boeckholt)

1696 (Ámsterdam: Willem van Lamsveld): 25 láminas: con solo un frontispicio, debido a L. Scherm

1699 (Ámsterdam: Willem van Lamsveld, Willem de Coup y otros)

1707 (Ámsterdam: Jan Graal, Jan en Willem van Heekeren)

1732 (Ámsterdam: Pieter Visser)

- (15) La aventura de los leones [II, XVII]
- (16) Don Quijote a la entrada de la cueva de Montesinos [II, XXII]
- (17) Don Quijote destruye el retablo de Maese Pedro [II, XXVI]
- (18) La aventura del rebuzno [II, XXVII]
- (19) Bromas a Sancho Panza en casa de los duques [II, XXXII]
- (20) Don Quijote ante el carro de Merlín [II, XXXIV]
- (21) La aventura de Clavileño [II, XL]
- (22) Sancho Panza, gobernador y juez de la Ínsula Barataria [II, XLVII]
- (23) Final del gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria [II, LIII]
- (24) Don Quijote es vencido por el Caballero de la Blanca Luna [II, LXV]

2.2.2. En 1662 se publica en Bruselas, en el taller de Juan Mommaerte, la primera edición del *Quijote* en español con ilustraciones. En la carta dedicatoria que el impresor incluye al inicio, habla de las excelencias de su trabajo y de su mayor novedad: ofrecer el texto español del *Quijote* no sólo en letras sino también en estampas «para que no sólo los oídos sino también los ojos tengan la recreación de un buen rato, y entretenido pasatiempo, que hace muchas ventajas, principalmente en los casos arduos [...]». Novedad que ya aparecía indicada desde la misma portada: *Nueva Edición, corregida y ilustrada con diferentes Estampas muy donosas, y apropiadas à la materia*. El éxito de la propuesta parecía asegurado, si tenemos en cuenta lo escrito por el propio impresor en la citada carta dedicatoria:

Por lo cual se ha dilatado tanto, como pueden decir sus repetidas impresiones, pues me parece, y es la verdad, que no se ha visto libro que más veces haya sudado en la estampa, haya ocupado oficiales ni haya dado a comer a más librereros; bastante prueba de que supo su autor darle el último punto de la sazón para sabios y ignorantes, pequeños y grandes, mozos y viejos, estudiantes y soldados, guisando este plato al sabor del paladar de cada uno, de donde ha aspirado a mayor grandeza, pues, viéndose entre los vestidos y armas cortadas y tejidas en los reinos de España de tanto metal y papel, se ha venido a estos estados a buscar nuevas aventuras para poder decir que este libro, como caballero andante y soldado aventurero, también ha pasado por los bancos de Flandes (fol. &4v).

En esta edición se han copiado 18 grabados de la edición de 1657 y se han suprimido ocho (n^{os} 1, 6, 8, 11, 13, 18, 19 y 22), que inciden o en algunas de las aventuras en donde el caballero don Quijote sale más malparado o se destaca el protagonismo de Sancho Panza²⁵. En las copias de los grabados que lleva a cabo un maestro anónimo se intentan mantener el modelo de la edición de 1657,

aunque se aprecian algunos cambios, como ya tuvimos ocasión de indicar en la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), pp. 86-87).

Esta edición, con su particular *jerarquía iconográfica*, es la que servirá de modelo a la edición de Bruselas que se publicará en 1671, a costa de Pedro de la Calle, con copias realizadas, seguramente, por C. Launers (firma el grabado del frontispicio de la segunda parte), así como a la de Amberes de 1672 y 1673, que constituye la configuración final del modelo iconográfico holandés, que se difundirá por toda Europa, y a la que será la primera edición ilustrada en suelo italiano: Roma: Stamperia di Giuseppe Coruo, 1677.

2.2.3. El 5 de septiembre de 1669, según consta en la Suma del privilegio que imprimen Jerónimo y Juan Bautista Verdussen en su edición de la segunda parte del *Quijote* de 1672, se produjo el traspaso del privilegio de impresión que poseían los herederos de Juan Mommaerte a los citados impresores de Amberes. La edición completa de la obra cervantina (el primer tomo salió a la luz con la fecha de 1673) apareció ilustrada con 32 láminas (con sus dos correspondientes frontispicios). Esta novedad —como ya sucediera con la edición de 1662— se anuncia con letra cursiva desde la portada: *Nueva Edicion, coregida y*

25 Los grabados se han impreso en hojas sueltas, que pueden haber sido arrancadas o incorporadas en la vida de cada ejemplar. En la RAE se conserva un ejemplar de la edición de Bruselas de 1662 con 26 grabados (24 estampas y dos frontispicios). Leopoldo Rius en su *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: M. Murillo, 1895-1905, nº 20, hablaba de 34 estampas en esta edición («El pasaje que arriba cito, de la dedicatoria de Mommaerte, erróneamente interpretado, motivó la creencia general de que esta edición era la primera que se publicó con láminas. Mas no es así, las que figuran en ella habían salido siete años antes, en 1657, en una edición holandesa que en su lugar describiré, y se grabaron de nuevo para la presente. Son 32 láminas y 2 frontispicios, grabados en cobre medianamente, pero cuyo dibujo es defectuoso y sin carácter»), mientras que Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena, *Bibliografía crítica de las ediciones del «Quijote» impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas*. Barcelona: Perelló, 1917, nº 21, le corregía con 26, a tenor de lo visto en algunos ejemplares («Al describir D. Leopoldo Rius, hace constar que contiene 32 láminas y 2 frontispicios. En las dos que se han cotejado para el presente libro sólo figuran 24 y los dos mencionados frontispicios, es decir, 8 en el t. I y 16 en el t. II, lo cual hace sospechar que el ilustre bibliófilo contó únicamente las láminas del segundo, y creyó, sin duda, que el mismo número contenía el primero. Es la primera edición, impresa en lengua castellana, que contiene estampas, copias de la holandesa de 1657, grabadas de nuevo, en cobre por F. Boutats»). A su vez, Givanel Mas (*Historia gráfica de Cervantes y del Quijote...* p. 107), sigue hablando de la edición de 1662 acompañada de 34 láminas. Esta disparidad de datos, hace necesario, de manera cada vez más acuciante, un catálogo tipo-bibliográfico de las ediciones del *Quijote*, en donde se expongan claramente los programas iconográficos originales, al margen de los cambios que se hayan podido consumir en algunos de los ejemplares conservados.

ilustrada con 32, diferentes Estampas muy donosas, y apropiadas á la materia. Esta edición de 1672-1673 es la que termina por configurar definitivamente el corpus iconográfico del modelo holandés: en algunos de sus grabados veremos aparecer el nombre de un artista: F. Bouttats. Los catálogos bibliográficos más conocidos y utilizados (los únicos, a fin de cuentas con los que contamos), que son de finales del siglo XIX o principios del XX, despachan esta edición con un escueto: «copia exacta de la edición de Bruselas de 1662», pero esta edición resulta especialmente importante en nuestro itinerario, ya que es el punto de partida de la *jerarquía iconográfica* de la difusión tanto en Francia como en Gran Bretaña del modelo iconográfico holandés, así como es el punto de partida para la creación del modelo hispánico, al que tendré ocasión de referirme más adelante.

2.2.3.1. Los 34 grabados (32 estampas y dos frontispicios) que se recogen en la edición de 1672-1673 ofrecen un tamaño y unas características de composición particulares si están firmados por F. Bouttats (16 grabados) o si aparecen anónimos; éstos últimos están más apegados a sus modelos de 1657 y de 1662. Pero gracias a un descubrimiento que hemos hecho en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid podemos ir un poco más allá en la génesis de la configuración final del modelo iconográfico holandés.

En noviembre de 1956 se puso a la venta el Catálogo de una subasta, que se debía celebrar el 5 de diciembre de ese mismo año en París: «Don Quichotte de la Manche. Editions en diverses langues de 1605 á 1923...». A la misma asistieron Justo García Morales (Jefe del Servicio Nacional de Información Bibliográfica) y José López de Toro (Subdirector de la Biblioteca Nacional de Madrid). Entre sus deseos, estaba el de comprar el juego de grabados de Jérôme David, impresos y vendidos por Lagniet, que allí se pusieron a la venta, pero ni la biblioteca nacional española ni tampoco la francesa consiguieron sus objetivos: se vendió por la cifra de 1.212.000 francos al librero Berés, de las Galerías Frietland. En cambio, lo que sí que se compró en aquella ocasión fue un juego de 34 dibujos originales, descritos de esta manera por Justo García Morales:

Sólo compensó nuestro disgusto la compra de otros dibujos notabilísimos: los 34 grabados de F. Bouttats, en tinta china, que acompañan a la primera edición ilustrada en lengua española; precisamente la de Bruselas, Mommaerte, 1662 y 1671, que como puede apreciarse, son casi contemporáneos de los de Lagniet²⁶.

26 La cita procede de la edición facsímil de los grabados impresos por Lagniet, Madrid, 1958, p. 12.

Desde esta fecha, los grabados han permanecido en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero, al no estar catalogados, han estado acumulando polvo dentro de una carpeta en las fronteras de la catalogación informática y manual. Tan sólo hace unos meses, gracias a la pericia de los bibliotecarios de la Sala Goya de la Biblioteca Nacional, hemos podido rescatar estas imágenes quijotescas, que se ofrecen por primera vez a los investigadores.

Los 34 dibujos, de autor anónimo, poseen todos una misma medida, que oscila entre los 199-123 mm de alto y los 70-72 mm de ancho, y permite apreciar como el conjunto de grabados de la edición de 1672-1673 forma una unidad, al margen de que en su configuración final participaran varios grabadores, con las correspondientes diferencias de tamaño y calidad.

2.2.3.2. Como se ha indicado, 16 grabados de los 34 que conforman la nueva jerarquía iconográfica de la edición de Amberes de 1672-1673 están firmados por «F. Bouttats». Frederik Bouttats pertenece a una familia muy vinculada a la imprenta de los Verdussen. En el Catálogo Ariadna, en el apartado de grabados, de la Biblioteca Nacional de Madrid se localizan 124 grabados de la familia, casi todos ellos en libros impresos en Amberes por los Verdussen. Enrico y Cornelio, por sólo quedarnos con un ejemplo, publicaron en su taller una edición de las obras de Quevedo, adornada con 10 láminas, realizadas por Gaspar Bouttats (ca. 1640 - ca. 1695/96).

Estos 16 grabados firmados poseen un tamaño un tanto mayor que el resto (143 x 92 mm), y muestran una mayor maestría en los detalles y en la estampación. La pericia de trabajo del grabador Bouttats se muestra claramente al comparar los dibujos que le sirvieron de modelo y el resultado final, en especial en las ocho imágenes nuevas, que ilustran los siguientes episodios:

1. Don Quijote es armado caballero por Palomeque el Zurdo (FIGS. 24 y 25) [I, III]
2. Don Quijote vuelve a su aldea, después de su primera salida [I, V]
3. Aventura del cuerpo muerto (los encamisados) [I, XIX]
4. Aventura de los disciplinantes (FIGS. 26 y 27) [I, LII]
5. Don Quijote vence al Caballero del Bosque [II, XIV]
6. Visita nocturna de Doña Rodríguez a la habitación de don Quijote [II, XLVIII]
7. Aventura de la cabeza encantada [II, LXII]
8. Encantamiento de Altisidora [II, LXIX]



FIG. 24. Don Quijote es armado caballero [I, III] (dibujo anónimo).



FIG. 25. Don Quijote es armado caballero [I, III] (grabado de F. Bouttats).



FIG. 26. Aventura de los disciplinantes [I, LII] (dibujo anónimo).



FIG. 27. Aventura de los disciplinantes [I, LII] (grabado de F. Bouttats).



FIG. 28. Ámsterdam, 1670 (a partir de Dordrecht 1657).



FIG. 29. Dibujo (BN Madrid).



FIG. 30. Grabado de Bouttrats.

Engaño de don Quijote en la venta de Palomeque el Zurdo [I, XLIII].

Lo mismo puede decirse de los otros ocho grabados que recogen un mismo episodio de la edición de 1657 (ausentes en la de 1662), pero que ofrecen una nueva imagen. Lo normal, es que ésta, se ofrezca, a pesar de la diferencia de detalles, de manera invertida, como sucede con el episodio que representa a Don Quijote colgado de una ventana, después de haber sido engañado por Maritornes y la hija del ventero [I, XLIII] (FIGS. 28-30)²⁷.

En otros casos, también dignos de mención, se produce más bien, una reelaboración del *vínculo iconográfico*, con una imagen distinta, como así se aprecia en la aventura de los galeotes [I, XXII] (FIGS. 31-33)²⁸.

²⁷ Lo mismo se aprecia en los siguientes episodios: [1] Primera aventura de don Quijote (liberación del niño) [I, IV]; [2] La aventura del rebuzno [II, XXVII], [3] Bromas a Sancho Panza en casa de los Duques [II, XXXII] y [4] Sancho Panza gobernador y juez de la Ínsula Barataria [II, XLVII].

²⁸ Además, se puede apreciar en las dos siguientes: [1] Penitencia en Sierra Morena [I, XXV] y [2] Encuentro de Don Quijote con Aldonza Lorenzo [II, X].



FIG. 31. Ámsterdam, 1670 (a partir de Dordrecht 1657).



FIG. 32. Dibujo (BN Madrid).



FIG. 33. Grabado de Bouttats.

Aventura de los galeotes [I, XXII].

2.2.3.3. Si la propuesta que ahora presentamos de reparto de las ilustraciones en la génesis del modelo iconográfico holandés es la correcta, deberíamos pensar en varios oficiales y maestros, tanto dibujantes como grabadores, trabajando en la configuración de un modelo de lectura de un texto de entretenimiento. Dentro de este conjunto anónimo, sólo podemos rescatar dos nombres propios: Jacobo Savery, que sería el creador de las imágenes de 1657, el que configura la base del modelo que ahora estudiamos, y Frederik Bouttats, que sería el grabador responsable de 16 imágenes de la edición de Amberes de 1672-1673.

El reparto de imágenes y de responsables en la génesis del modelo iconográfico holandés quedaría reflejado en la siguiente tabla:

EPISODIO	1657	1662	1672-1673
1. Frontispicio de la primera parte	1	1	1
2. Don Quijote es armado caballero	—	—	2 (Bouttats)
3. Liberación del niño	2	—	3 (Bouttats)
4. Don Quijote vuelve a su aldea	—	—	4 (Bouttats)
5. Aventuras del vizcaíno y la de los Molinos de Viento	3	2	5
6. Aparición de Marcela y entierro de Crisóstomo	4	3	6
7. Trágico encuentro entre don Quijote y Maritornes	5	4	7
8. Manteamiento de Sancho Panza	6	5	8
9. Aventura del cuerpo muerto	—	—	9 (Bouttats)
10. Liberación de los galeotes	7	—	10 (Bouttats)
11. Don Quijote es abatido por Cardenio en Sierra Morena	8	6	11
12. Penitencia en Sierra Morena	9	—	12 (Bouttats)
13. Don Quijote se enfada y pega a Sancho Panza	10	9	16
14. Fernando y Luscinda se encuentran con Dorotea y Cardenio	11	8	14
15. Engaño de Maritornes	12	—	15 (Bouttats)
16. Pelea en la venta (Aventura del baciuelmo)	13	7	13
17. Aventura de los disciplinantes	—	—	17 (Bouttats)
18. Frontispicio de la segunda parte.	14	10	18
19. Encuentro con Aldonza Lorenzo	15	—	19 (Bouttats)
20. Aventura de la carreta de «Las Cortes de la Muerte»	16	11	20
21. Victoria de Don Quijote sobre el Caballero del Bosque	—	—	21 (Bouttats)
22. Aventura de los leones	17	12	22
23. Don Quijote a la entrada de la cueva de Montesinos	18	13	23
24. Don Quijote destruye el retablo de Maese Pedro	19	14	24
25. Aventura del rebuzno	20	—	25 (Bouttats)
26. Bromas a Sancho Panza en casa de los Duques	21	—	26 (Bouttats)
27. Don Quijote ante el carro de Merlín	22	15	27
28. Aventura de Clavileño	23	16	28
29. Sancho Panza gobernador y juez	24	—	29 (Bouttats)
30. La visita nocturna de la Dueña Rodríguez	—	—	30 (Bouttats)
31. Final del gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria	25	17	31
32. Aventura de la cabeza encantada	—	—	32 (Bouttats)
33. Don Quijote es vencido por el Caballero de la Blanca Luna	26	18	33
34. Encantamiento de Altisidora	—	—	34 (Bouttats)

Además del éxito y el mantenimiento de esta propuesta y de este programa iconográfico a lo largo de Europa (con algunos cambios que analizaremos en las próximas páginas), sucederá lo mismo en las prensas flamencas, ya que lo veremos aparecer en 1770, en la edición que en Amberes publiquen los herederos de la viuda de C. Verdussen.

2.2.3.4. El modelo iconográfico holandés, en su configuración de Amberes de 1672-1673, con sus 34 grabados, será el punto de partida para la difusión completa de este modelo iconográfico (y su particular lectura) tanto en Francia (a partir de la edición de París: Barbin, 1681, grabadas de nuevo por N. Cause, seguida por la que en Lyon ve la luz en 1736, con nuevas estampas debidas a Diodati o la que se publica en París en 1752), como en Gran Bretaña, donde Vandergucht, grabador al que tendremos que volver a mencionar en el modelo iconográfico francés e inglés, copiará las 34 imágenes del holandés para ilustrar una nueva traducción inglesa de la obra, realizada por John Stevens en 1700 (FIGS. 34-35).

En 1687 se publica la primera edición ilustrada del *Quijote* en tierras inglesas. Lo hace en el taller de Thomas Hodgkin, y será a costa de dos libreros, John Newton y William Whitwood, que verán sus nombres repartidos en las portadas en las correspondientes emisiones de los ejemplares conservados. Además del frontispicio²⁹, la edición aparece adornada con 16 grabados dispuestos en ocho páginas, de manera pareada, y, a pesar de los cambios que introduce en el dibujo y composición de cada una de la imágenes, podemos insertarlo dentro del modelo iconográfico holandés, que le sirve de base, como se aprecia al comparar el modo



FIGS. 34-35. Don Quijote engañado por Maritornes [I, XLIII] y Aventura de los galeotes [I, XXII] (Londres, 1700): grabado por Vandergucht.

29 Véase FIG. 8 de la primera entrega: *Litterae*, 2 (2002), p. 69.



FIGS. 36-37. Don Quijote es engañado por Maritornes y por la hija del ventero [I, XLIII], y Aventura de los galeotes [I, XXII] (Londres, 1687).

de ilustrar dos episodios que ya hemos tenido ocasión de reseñar: el engaño que sufre Don Quijote en la venta de Palomeque el Zurdo [I, XLIII] (FIG. 36, realizada como una copia invertida) y la liberación de los galeotes [I, XXII] (FIG. 37).

Como ya se indicara en la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), pp. 94-97)³⁰, esta edición y estas imágenes bien podrían ejemplificar la modalidad de «reelaboración de un

30 Aprovecho esta referencia para corregir un error que escribí al interpretar el grabado de la visita nocturna de Maritornes a don Quijote y Sancho Panza (esp. pp. 95-96), en donde intercambié la representación de ambos personajes: en un primer plano, quien permanece en una cama es don Quijote; caballero y lecho han quedado así después de sufrir las iras del arriero que ha visto cómo sus deseos sexuales se han visto trastocados por el empeño enamorado de nuestro personaje. Cuando entra el ventero en la habitación —despertado por el estruendo de la cama— lo hace con un candil y al ver la pendencia entre Maritornes y Sancho Panza, a la que se había sumado el ventero, termina todo en un mar de golpes, como magistralmente describe Cervantes: «Viendo, pues, el arriero, a la lumbrera del candil del ventero, cuál andaba su dama, dejando a don Quijote, acudió a dalle el socorro necesario. Lo mismo hizo el ventero, pero con intención diferente, porque fue a castigar a la moza, creyendo sin duda que ella sola era la ocasión de toda aquella armonía. Y así como suele decirse 'el

gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo', daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo» [I, XVI]. De este modo, a las FIGS. 47-50 de la primera entrega habría que cambiarles la identidad. En todo caso, esta corrección no modifica en nada lo allí expresado de la relación directa de los grabados de 1687 con los del modelo iconográfico holandés, ni tampoco su validez para ejemplificar un caso de «reelaboración de un grabado» dentro de la herramienta que ahora estamos precisando para poder estudiar, de una manera sistemática, las cientos de imágenes quijotescas de los siglos XVII y XVIII.



FIG. 38. Dibujo (BN Madrid).



FIG. 39. Amberes, 1719.



FIG. 40. Londres, 1687.

Encuentro de don Quijote y Sancho Panza con la Carreta de «Las Cortes de la Muerte» [II, XI].

grabado» dentro de un modelo iconográfico, que amplía los límites de su interpretación (el vínculo y el lenguaje iconográfico, en especial, pero sin descartar modificaciones en el programa final), aún manteniendo una idéntica recepción y finalidad: la lectura de un texto de entretenimiento, en donde los fundamentos caballerescos se van diluyendo a favor de una interpretación de la obra a partir de su propio universo textual. Y este universo textual, como se ha indicado, se llenará de mil detalles y de nuevas composiciones, mucho más ricas que el referente holandés, como se aprecia en las siguientes imágenes, en donde se representa el encuentro de don Quijote con la carreta de «Las Cortes de la Muerte» [II, XI] (FIGS. 38-40) y la aventura del retablo de Maese Pedro [II, XXVI] (FIGS. 41-43).

Por otro lado, el programa iconográfico holandés original va a sufrir una drástica reducción, ya que tan sólo va a mantener doce de sus 34 ilustraciones, que van a rescatar los siguientes episodios:

- 1) Don Quijote es armado caballero por el ventero [I, III]
- 2) La aventura de los molinos de viento y la del vizcaíno (con un cambio en el vínculo iconográfico)³¹ [I, VIII-IX]

³¹ Véase la primera entrega: *Litterae*, 2 (2002), pp. 76-78.



FIG. 41. Dibujo (BN Madrid).



FIG. 42. Ámberes, 1719.



FIG. 43. Londres, 1687.

Don Quijote termina por destruir el Retablo de Maese Pedro [II, XXVI].

- 3) Trágico encuentro entre don Quijote y Maritornes en la venta [I, XVI]
- 4) Manteamiento de Sancho Panza [I, XVIII]
- 5) La liberación de los galeotes [I, XXII]
- 6) Don Quijote colgado de una ventana, engañado por Maritornes y por la hija del ventero [I, XLIII]
- 7) La aventura de la carreta de «Las Cortes de la Muerte» [II, XI]
- 8) La aventura de los leones [II, XVII]
- 9) Don Quijote destruye el retablo de maese Pedro [II, XXVI]
- 10) La aventura de Clavileño [II, XL]
- 11) El misterio de la cabeza encantada en Barcelona [II, LXII]
- 12) Don Quijote es vencido por el Caballero de la Blanca Luna [II, LXV]

Todas ellas van a destacar un conjunto de aventuras del *Quijote* que tienen como protagonista el humor, marginando los aspectos más escatológicos (propios de las lecturas de los primeros cincuenta años) así como también los cortesanos o caballerescos. A un lado, se han dejado escenas del modelo iconográfico holandés que tienen a otros personajes como protagonistas (el entierro de Crisóstomo y la aparición de la pastora Marcela o el encuentro de Luscinda, Dorotea, Cardenio y Fernando en la venta), así como otras en donde se podría destacar los «triunfos» del caballero andante y de su fiel escudero: el combate singular con el Caballero de los Espejos o las pruebas

que superar el gobernador convertido en juez de la Ínsula Barataria, sin olvidar que las abundantes aventuras que idean los Duques se han reducido a la de Clavileño.

Por otro lado, se van a incluir otros cuatro grabados que van a ilustrar escenas nuevas: Don Quijote se enfrenta a un ejército de ovejas [I, XVIII] (FIG. 44); don Quijote es llevado a su casa en una carreta [I, XLVI] (FIG. 45); la aventura del barco encantado [II, XXIX] (FIG. 46) y Sancho Panza queda colgado de un árbol en la cacería de los Duques [II, XXXIV] (FIG. 47).

La elección de estos episodios no había sido lo común hasta el momento: sólo en el juego de grabados impresos y vendido por Lagniet en Francia aparecía la imagen de don Quijote dentro de la carreta que le llevará de vuelta a su aldea (que retomará con tintes románticos Gustave Doré en 1863). Más curioso es apreciar cómo en otras dos ocasiones estas imágenes, estos episodios volverán a hacer su aparición en el modelo iconográfico francés, en donde, sin dejar a un lado los aspectos humorísticos, le da una especial importancia a los cortesanos. En 1746, Pierre Hondt imprimió en

su taller de La Haya, tanto en francés como en holandés, una selección de las aventuras del *Quijote* con ilustraciones, en su mayoría basadas en las estampas que desde 1725 se difundieron en Europa a partir de los cartones realizados por el pintor Charles Antoine Coypel para los tapices nobiliarios de la Manufactura de los Gobelinos. Una de ellas, a partir de un dibujo de J. P. le Bas, y grabada por J. V. Schley en 1745, representará el enfrentamiento de don Quijote



FIGS. 44-45. Don Quijote se enfrenta a un ejército de ovejas [I, XVIII], y Don Quijote es llevado a su casa [I, XLVI] (Londres, 1687).



FIG. 46. Aventura del barco encantado [II, XXIX] (Londres, 1687).



FIG. 47. Sancho Panza queda colgado durante la cacería de los Duques [II, XXXIV] (Londres, 1687).

con el ejército de ovejas [I, XVIII] (FIG. 48), en donde se puede apreciar una estrecha relación con la estampa inglesa de 1687; por su parte, la escena que representa la cacería en casa de los Duques [II, XXXIV] (FIG. 49) estará grabada por S. Fokke a partir de uno de los dibujos del pintor Coppel, y en ella se aprecia el paso de la «risotada» a la «sonrisa» en la misma forma de representar a Sancho Panza tanto en el grabado de 1687 como en el de 1746.

La propuesta iconográfica de la edición londinense de 1687 gozó de un enorme éxito en Gran Bretaña, a tenor de las reediciones que se sucedieron, tanto en el taller de Sam. Buckley (1700, 1706 y 1712), como en las realizadas en 1719 y 1725 a cargo de varios impresores, en donde se modificó el programa iconográfico al incorporar cuatro nuevos grabados. Es el momento en que el modelo iconográfico francés hace su aparición en tierras inglesas, de la mano del grabador Vanderghucht.

2.2.4. En 1674 se puso a la venta en Madrid una nueva edición del *Quijote*, costeada por María de Armenteros, viuda de Juan Antonio

Bonet. Los dos tomos, en cuarto, se imprimieron en los talleres de Andrés García de la Iglesia (t. I) y de Roque Rico de Miranda (t. II). La última edición de la obra cervantina en suelo hispánico se habría concluido en 1668, cuando Mateo de la Bastida, mercader de libros, había costeado una nueva reedición en la Imprenta Real, en cuarto, formato habitual en su difusión hispánica en el entorno de la recepción popular. La novedad de la edición de 1674 se destacará

desde la propia portada: «Nueva Ediccion. Corregida, y ilustrada con treinta y quatro laminas muy donosas, y apropiadas a la materia»³², que copia el anuncio publicitario que puede leerse en la portada de las ediciones de Bruselas de 1662 y de Amberes de 1672-1673.

La edición de 1674 del *Quijote*, la primera ilustrada en suelo hispánico, vendrá a delimitar con sus imágenes y su nuevo *programa iconográfico* la recepción popular de la obra cervantina en España en lo que queda de centuria y a lo largo de todo el siglo XVIII, de ahí su importancia y la necesidad de su reivindicación, ya que no ha merecido por parte de la crítica un interés, después de las opiniones negativas vertidas por Givanel Mas, en su obra de 1946³³:

Imaginémonos, pues, cuáles debieron ser las exclamaciones de los bibliófilos y cervantistas españoles al divulgarse la noticia de que, por fin, iba a aparecer en Madrid una edición ilustrada del *Quijote*. [...] ¡Qué contentamiento! Pero, apenas el libro estuvo en manos de sus lectores, sobrevino la



FIG. 48. Don Quijote se enfrenta a un ejército de ovejas [I, XVIII] (La Haya, 1746).



FIG. 49. Sancho Panza queda colgado durante la cacería de los Duques [II, XXXIV] (La Haya, 1746).

32 Una reproducción facsímil de la primera parte, a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, puede consultarse en el Proyecto Dioscórides de la UCM, en la siguiente dirección electrónica: <http://www.ucm.es/BUCM/200501.htm>; un juego completo de las estampas, excluido el frontispicio, se ha reproducido en la edición dirigida por Francisco Rico y publicada por la editorial Crítica en 2001.

33 Las imágenes no han merecido más que comentarios marginales en los estudios sobre la iconografía cervantina más novedosos y completos, como son los de J. Hartau, Rachel Schmidt o Patrick Lenaghan. Francisco Rico es el único que les ha prestado una cierta atención hasta el momento: «En tiempos, el trabajo de Obregón, fue juzgado con alguna dureza, pero hoy parece abrirse camino firme la opinión, para nosotros nada dudosa, de que, si el grabado es de técnica inferior al de las impresiones flamencas, el trazo, la expresividad y el movimiento son hartos más excelentes en los dibujos madrileños» («Historia del texto», *El Quijote...*, p. CXXI).

desilusión. Los dibujos de esta edición tan esperada estaban copiados de la hecha en Bruselas y en idioma español, el año 1662. Con el agravante de que ésta, a su vez, era, como vimos, copia de la de Savery, publicada en Dordrecht en 1657. Diego de Obregón, el dibujante español, se había limitado a remedar malamente las estampas de aquellas ediciones flamencas, introduciendo algunas modificaciones e intercalándoles algún tema nuevo.

A Diego de Obregón le debemos algo más que la «copia» del modelo iconográfico holandés, como parece deducirse de esta cita que viene más a mostrar antes una sensación de su autor que su lectura coetánea a finales del siglo XVII. La elección de Diego de Obregón como el artífice de las nuevas ilustraciones —que ahora se insertan en las planas y no se imprimen de manera independiente al texto— no fue casual. Estamos ante uno de los dibujantes y grabadores más famosos y reputados en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVII. Sus primeros trabajos se datan en 1658, cuando ilustra el *Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales silvestres* del jesuita Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1680), que se reeditará continuamente en los siguientes años. Realizó, además, los grabados para los *Emblemas* publicados en Madrid por Mateo de Espinosa y Arteaga, a costa de Antonio de la Fuente en 1670, así como numerosos retratos y frontispicios de otras tantas obras de la época.

2.2.4.1. La intervención de Diego de Obregón no se limitó a la simple «copia» de las imágenes del modelo iconográfico holandés (lo que sucederá, en cambio, en suelo inglés, y sólo hay que recordar las imágenes grabadas por Vandergucht y publicadas en Londres en 1700, FIGS. 34 y 35, o las que se difundirán en la edición romana de 1677 o en tantas francesas que se multiplicarán por estos años), sino que tuvo que adaptarlas, en un nuevo vínculo iconográfico, dado el cambio en el tamaño y disposición dentro del texto, como ya se indicara en la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), pp. 91-93), y como puede apreciarse a la hora de ilustrar algunos episodios, como el de la aventura de la cabeza encantada en Barcelona [II, LXII] (FIGS. 50-52).

En otras ocasiones, no se aprecian tantas diferencias, como sucede a la hora de ilustrar el combate con el vizcaíno y la aventura de los molinos de viento [I, VIII-IX] (FIGS. 53-54).

2.2.4.2. Pero la edición madrileña de 1674 no sólo va a llevar a cabo una copia (modificada) de los grabados del modelo holandés, sino que ofrecerá un nuevo *programa iconográfico*, en donde se van a sustituir doce imágenes por otras tantas nuevas que ilustran episodios que, a partir de este nuevo programa, van a gozar de un enorme éxito en el imaginario cervantino.

Las doce imágenes (y los doce episodios) que se van a suprimir del modelo iconográfico holandés, tal y como había quedado establecido en su edición de Amberes de 1672-1673 son los siguientes:

- 1) Don Quijote es armado caballero por Palomeque el Zurdo [I, III]
- 2) Primera aventura de Don Quijote: liberación del niño [I, IV]
- 3) La vuelta de don Quijote a su aldea después de su primera salida [I, V]
- 4) La aventura del cuerpo muerto (los encamisados) [I, XIX]
- 5) La liberación de los galeotes [I, XXII]
- 6) La pelea en la venta: aventura del baciylmo [I, XLV]
- 7) Encuentro con Aldonza Lorenzo a la salida del Toboso [II, X]
- 8) Don Quijote vence al Caballero del Bosque [II, XIV]
- 9) La aventura del rebuzno [II, XXVII]
- 10) Bromas de Sancho Panza en casa de los Duques [II, XXXII]
- 11) Sancho Panza, gobernador y juez de la Ínsula Barataria [II, XLVII]
- 12) Encantamiento de Altisidora [II, LXIX]

Estos doce episodios van a ser sustituidos por doce nuevas imágenes, que van a resaltar otros tantos episodios, como se aprecia en la siguiente lista:

1. Primera comida de Don Quijote en la venta de Palomeque el Zurdo³⁴ [I, II] (FIG. 55)
2. La aventura de los batanes³⁵ [I, XX] (FIG. 56)
3. Encuentro con Dorotea en Sierra Morena [I, XXVIII] (FIG. 57)
4. Vuelta a la aldea de don Quijote en una carreta³⁶ [I, XLVI] (FIG. 58)

34 Anteriormente ya había sido ilustrada en la serie impresa de Lagniet (FIG. 4) y en la edición de Frankfurt de 1648.

35 También había sido ilustrada en la serie impresa de Lagniet en 1650-52 y en la edición de Frankfurt de 1648 (FIG. 2). Véase lo dicho en la primera entrega de este estudio: *Litterae*, 2 (2002), pp. 99-102.

36 Como se ha indicado, este episodio se ilustrará también en la edición inglesa de 1687, aunque, en este caso, será el modo en cómo retienen a don Quijote el motivo que ocupe el primer plano en la imagen, viéndose la carreta en la parte posterior (véase FIG. 45).



FIG. 55. La comida de don Quijote en la venta [I, II],
(Madrid, 1674).



FIG. 56. La aventura de los batanes [I, XX],
(Madrid, 1674).



FIG. 57. El encuentro con Dorotea [I, XXVIII],
(Madrid, 1674).

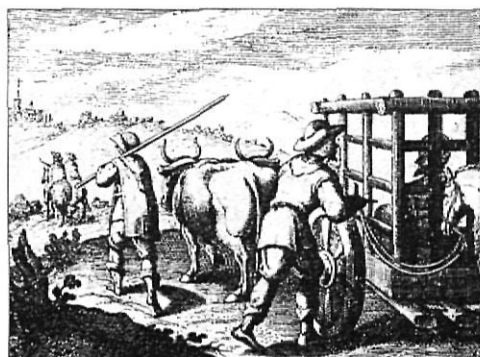


FIG. 58. Don Quijote enjaulado [I, XLVI],
(Madrid, 1674).



FIG. 59. Don Quijote y el canónigo [I, XLIX],
(Madrid, 1674).



FIG. 60. Sansón Carrasco y el cura hablan con
don Quijote [II, I], (Madrid, 1674).



FIG. 61. Don Quijote come en casa de los Duques [II, XXXI], (Madrid, 1674).



FIG. 62. Llegada de Sancho Panza a la Ínsula Barataria [II, XLV], (Madrid, 1674).



FIG. 63. Pelea entre don Quijote y Sancho [II, LX], (Madrid, 1674).

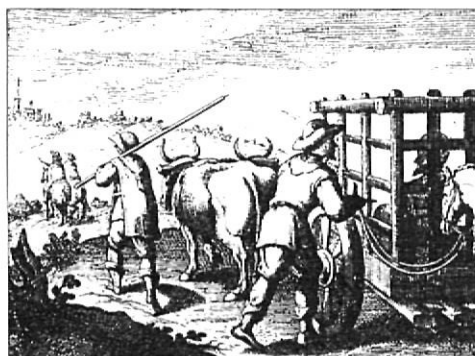


FIG. 64. Final de la aventura «cerdosa» [II, LXVIII], (Madrid, 1674).



FIG. 65. Los azotes de Sancho Panza [II, LXXI], (Madrid, 1674).



FIG. 66. Alonso Quijano dicta su testamento [III, LXXIV], (Madrid, 1674).

5. Conversación con el canónigo de Toledo (que se realiza en una sala con libros)³⁷ [I, XLIX] (FIG. 59)
6. La conversación entre Sansón Carrasco y Don Quijote al inicio de la Segunda parte [II, I] (FIG. 60)
7. Comida de Don Quijote en casa de los Duques [II, XXXI] (FIG. 61)
8. Sancho Panza llega a la Ínsula Barataria [II, XLV] (FIG. 62)
9. Pelea de Don Quijote y Sancho Panza [II, LX] (FIG. 63)
10. Final de la aventura «cerdosa», con un Don Quijote en el suelo [II, LXVIII] (FIG. 64)
11. Los azotes de Sancho Panza para desencantar a Dulcinea del Toboso [II, LXXI] (FIG. 65)
12. Alonso Quijano dicta testamento tumbado en su lecho de muerte [II, LXXIV] (FIG. 66)

Gracias a ellas, se dará cabida dentro del modelo iconográfico holandés a algunos de los episodios más escatológicos del libro (como la aventura de los batanes [I, XX]) así como a otros episodios en donde la mujer va adquiriendo cada vez mayor protagonismo, como el encuentro con Dorotea en Sierra Morena [I, XXVIII], que está llamado a ser uno de los motivos más frecuentados a partir del siglo XVIII.

El *Quijote* de la mano de Diego de Obregón sigue manteniéndose —como no podía ser de otro modo— como un texto humorístico, y su público se amplía en la base, gracias a la proliferación de ediciones cada vez más económicas (peor papel, tipos desgastados...) y populares, que mantendrán dos elementos caracterizadores en todo el siglo XVIII: el formato en cuarto y la introducción de las imágenes dentro del cuerpo del texto, al inicio de algunos capítulos, frente a lo que sucede con las ediciones, cada vez más lujosas, de los modelos iconográficos francés, inglés y español, en donde se van a abrir al formato folio o cuarto mayor, a la calidad, y a mantener las imágenes al margen del texto.

2.2.4.3. Por último, como ya se ha indicado, la trascendencia de la edición de 1674, del nuevo programa iconográfico ideado por Diego de Obregón hay que buscarla también en el éxito de su propuesta en suelo peninsular: hasta 1796,

³⁷ Como puede apreciarse por la imagen, lo mismo que sucede con la representación de la aventura de los batanes (FIG. 56), Diego de Obregón —y sus lectores coetáneos— no han de ver, necesariamente, en la imagen una representación del texto como su lectura simbólica; de este modo, en este caso concreto, la disputa literaria entre don Quijote y el canónigo de Toledo no se va a dar encerrado uno en una carreta y sobre una mula el otro, sino en un lugar idóneo: frente a frente y al fondo una biblioteca.

serán numerosas la ediciones que se reeditarán del *Quijote*, especialmente en talleres de Madrid y Barcelona, que sigan de cerca esta propuesta, imitando los grabados —en tamaño y en forma— de Diego de Obregón³⁸, y que se concreta en la siguiente lista:

- a) 1706: Madrid: Antonio González de Reyes
- b) 1714: Madrid: a costa de Francisco Laso³⁹
- c) 1723: [emisión a] Madrid: a costa de la Hermandad de San Jerónimo.
[emisión b] Sevilla: Manuel de la Puerta, a costa de Nicolás de Palma
- d) 1730: Madrid: Viuda de Blas de Villanueva, a costa de Juan Antonio Pimentel
- e) 1735: Madrid: Antonio Sanz, con 42 grabados⁴⁰, que, a partir de este momento, sustituirá al *programa iconográfico* de 1674, y que veremos aparecer en las siguientes reediciones⁴¹:
 - i. 1741: Madrid: Juan de San Martín
 - ii. 1750: Madrid: Juan de San Martín
 - iii. 1751: Madrid: a costa de Pedro Alonso y Padilla⁴²
 - iv. 1755: Barcelona: Juan Jolís
 - v. 1757: Tarragona: Joseph Barbier
 - vi. 1762: Barcelona: Juan Jolís
 - vii. 1764: Madrid: Andrés Ramírez, a costa de Pedro Joseph Alonso y Padilla
 - viii. 1765: Madrid: Manuel Martín
 - ix. 1777: Madrid: Manuel Martín
 - x. 1782: Madrid, Manuel Martín

38 Recuérdese lo dicho en la primera entrega: *Litterae*, 2 (2002), pp. 91-93.

39 A partir de esta edición, hablaremos de 35 grabados, ya que se introduce un grabado (nº 5), debajo del cap. XIV: «Donde se ponen los versos desesperados del difunto Pastor, con otros no esperados sucesos» [I, XIV].

40 Siempre se habla de 44 grabados diferentes; pero en realidad, son 44 los episodios que se ilustran; pero en dos ocasiones se ha repetido un mismo grabado para ilustrar dos episodios: el grabado que representa cómo Cardenio pega a don Quijote en Sierra Morena [I, XXIV], que también se utiliza para ilustrar la aventura de los Yangüeses [I, XV]; o el grabado para ilustrar el Carro de Merlín [II, XXXIV] que también se pondrá al inicio del cap. XIX de la primera parte: la aventura del Cuerpo Muerto. Por otro lado, el grabado que en 1674 (y en sus copias) se utiliza para representar la comida en casa de los Duques [II, XXXI] en la segunda parte, se ha utilizado ahora para ilustrar el inicio del cap. XXXVIII de la primera parte: el discurso de la Armas y la Letras.

41 Por otro lado, y como ya indicé en la primera entrega (*Litterae*, 2 (2002), pp. 99-100, FIGS. 57 y 58) se modifica también el grabado que representa la aventura de los batanes [I, XX], para relacionarlo más con lo dicho en el texto.

42 En este caso, no se utiliza todo el juego de grabados del nuevo programa iconográfico; e incluso se repiten algunos de ellos en varios episodios.

Las ocho nuevas imágenes que terminarán por ampliar el *programa iconográfico* de las ediciones hispánicas del modelo iconográfico holandés, vienen a rescatar algunas de las que habían quedado fuera del programa de 1674 y que sí aparecían en Amberes, 1672-1673: [1] Don Quijote es armado caballero [I, III] (FIG. 67); [2] primera aventura de don Quijote: la liberación del niño [I, IV] (FIG. 68); [3] la pelea en la venta: el baciuelmo [I, XLV] (FIG. 69); [4] la victoria de don Quijote sobre el Caballero del Bosque [II, XIV] (FIG. 70).

CAP. III. De la graciosa maestra, que tuvo Don Quijote en armarse Cavallero.



FIG. 67. Don Quijote es armado caballero [I, III] (Madrid, 1735).

CAP. IV. De lo que le sucedió á nuestro Cavallero quando salió de la Venta.



FIG. 68. Primera aventura de don Quijote [I, IV] (Madrid, 1735).

CAP. XLV. Donde se acaba de averiguar la duda de el yelmo de Mambrino, y de la albarda, y otras aventuras sucedidas, con toda verdad.



FIG. 69. La pelea en la venta: el baciuelmo [I, XLV] (Madrid, 1735).

CAP. XII. De la espantosa aventura, que le sucedió al valeroso Don Quijote con el bravo Cavallero de los Espejos.



FIG. 70. Victoria de don Quijote sobre el Caballero del Bosque [II, XIV] (Madrid, 1735).

En otras ocasiones, vienen a rescatar nuevos episodios, algunos de ellos muy comunes en la iconografía posterior, como [1] el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano [I, VI] (FIG. 71), [2] la aventura de la obtención del yelmo de Mambrino [I, XXI] (FIG. 72), [3] el «enamorado» don Quijote es atacado por unos gatos, en un nuevo engaño de Altisidora [I, XLVI] (FIG. 73) y [4] llegada final de don Quijote a su aldea [II, LXXIV] (FIG. 74).

CAP. VI. *Del donoso, y grande escrutinio, que el Cura, y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso Hidalgo.*



FIG. 71. Escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano [I, VI] (Madrid, 1735).

CAP. XXI. *Que trata de la alta aventura, y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas á nuestro invencible Cavallero.*



FIG. 72. El Yelmo de Mambrino [I, XXI] (Madrid, 1735).

CAP. XLVI. *De el temeroso, espanto cenceril, y gatuno, que recibió Don Quixote en el discurso de los avessos de la enamorada Altisidora.*



FIG. 73. Don Quijote es atacado por los gatos [I, XLVI] (Madrid, 1735).

CAP. LXXIII. *De los agüeros que tuvo Don Quixote al entrar en su Aldea, con otros sucesos, que adornan, y acreditan esta grande Historia.*



FIG. 74. Llegada de don Quijote a su aldea [II, LXXIV] (Madrid, 1735).

El éxito de la propuesta de Diego de Obregón (Madrid, 1674) y de sus continuas copias (ampliando y modificando en ocasiones su programa iconográfico) no sólo puede apreciarse en el continuo hacer «sudar» las prensas más

populares durante el siglo XVIII, sino también en las representaciones de escenas y motivos quijotescos en otros formatos. La Hispanic Society of América (Nueva York) conserva una porcelana de Alcora, de hacia 1727-1749 (FIG. 75)⁴³, que representa a los personajes protagonistas; y esta representación nos devuelve de lleno el frontispicio de la primera parte dentro del modelo iconográfico holandés, y seguramente a partir de algunas de sus formulaciones hispánicas; así se aprecia si lo comparamos con la imagen que ofrece la edición de 1730 (FIG. 76).



FIG. 75. Porcelana de Alcora (Hispanic Society of America).



FIG. 76. Frontispicio de la primera parte del *Quijote* (Madrid, 1730).

Y lo mismo puede decirse y apreciarse con un conjunto de bordados sobre tafetán de seda y lino que conserva el Museo de Navarra, realizados por Antonio Gómez de los Ríos entre 1738-1741. Como sucede con los grandes artistas, ha mejorado el motivo inicial (en este caso, bastante pobre), pero en todos ellos se aprecia un vínculo y una relación directa entre su modelo y el resultado final, como se puede apreciar en la representación de la aventura de Clavileño [II, XL] (FIG. 77) y su comparación con el grabado que ilustra este episodio en la edición madrileña de 1735 (FIG. 78)⁴⁴.

43 La imagen procede del catálogo de la exposición: *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote y Don Juan*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, nº 50, p. 210.

44 La imagen procede del catálogo de la exposición: *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote...*, nº 46. Podría también compararse las imágenes allí recogida de la muerte de Alonso Quijano, cuando está dictando testamento (con la FIG. 66) y la del engaño de Altisidora al «enamorado» don Quijote, con los gatos de por medio (con la FIG. 73).



FIG. 77. Bordado sobre tafetán, por Antonio Gómez de los Ríos (Museo de Navarra).



FIG. 78. Aventura de Clavileño [II, XL] (Madrid, 1730).

2.2.5. En 1771 imprime en Madrid Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, una nueva reedición del *Quijote*, en cuatro tomos en 8°. Desde la lujosa edición en español que viera la luz en 1738 en Londres, en los talleres de los Tonson, inaugurando el modelo iconográfico inglés, y de la reedición que se hizo en La Haya en 1746, con copia de los cartones y grabados de Charles Antoine Coppel, no se había intentado realizar en suelo hispánico una edición ilustrada del *Quijote* al margen del circuito del libro popular que hemos pergeñado en las páginas anteriores. Como se ha indicado, no sólo en el formato, en la cuidada tipografía y en la calidad del papel, la edición de 1771 sobresale de todas las que se habían impreso hasta el momento en España, sino también en el nuevo juego de imágenes que, a partir de los dibujos de José Camarón, grabara Manuel Monfort; reclamo publicitario que, como estamos ya acostumbrados, se resalta en cursiva desde la propia portada: *Vida, y Hechos del Ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha, compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición, corregida, é ilustrada con varias láminas finas, y la vida del autor.*

El trabajo final no puede ser más satisfactorio. No podía pedirse menos ni al dibujante ni al grabador. Por fin el *Quijote* podía llegar a manos cultas más allá de las ediciones impresas fuera de la Península y de la mano de la obra universal de Cervantes se pretende el renacimiento de la imprenta y de las técnicas de grabado en España. No se olvide el origen valenciano de ambos artistas y su participación en la Academia de San Fernando; Monfort, que llegó a ser Director de la Imprenta Real, redacta en 1788 un «Plan de grabadores del Rey», en el que solicita la creación de una institución independiente a la Imprenta Real, para controlar los encargos de grabados y comenzar a grabar los cuadros

de las colecciones reales, así como una serie, que será luego reconocida por todos: *Retratos de los Españoles Ilustres*. Sus propuestas tendrán acogida en la corte, y se creará un año después la Calcografía Nacional. Esta edición muestra claramente el ambiente en el que se fraguará la gran empresa editorial alrededor del *Quijote* de España: la edición de la Real Academia Española, impresa por Joaquín Ibarra, que saldrá a la luz en 1780, pero cuyos primeros pasos hay que datar en 1773.

Pero si estudiamos aquí la edición de 1771 es porque se sitúa dentro del modelo iconográfico holandés⁴⁵; de un modelo iconográfico, que, frente a lo que era habitual a partir de las ediciones madrileñas de 1674 y de 1735, ahora se busca un público más culto, volviendo la mirada al *programa iconográfico* inicial, el de 1672-1673, realizando dos tipos de cambios: por un lado, se van a suprimir algunas aventuras cómicas, en donde don Quijote y Sancho no salen muy bien parados, como en el encuentro nocturno con Maritornes, la penitencia en Sierra Morena, la pelea en la venta (el baciuelmo), la aventura de los disciplinantes, el final de la aventura de Sancho en la Ínsula Barataria y el encantamiento de Altisidora; y por otro lado, se van a incorporar cuatro imágenes —que ya hemos visto ver aparecer en distintos momentos de la evolución del modelo holandés en suelo hispánico—, que inciden en una lectura más cortesana y seria del libro, a pesar del trasfondo cómico de estos episodios, como son el del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano [I, VI] (FIG. 79), la aventura del yelmo de Mambrino [I, XXI] (FIG. 80), el encuentro con Dorotea en Sierra Morena [I, XXVIII] (FIG. 81) o el de la presencia de la Princesa Micomicona ante don Quijote [I, XXIX] (FIG. 82).

La estrecha relación entre este juego de estampas y el modelo iconográfico holandés, sobre todo en su formulación inicial, la de Amberes de 1672-1673, se aprecia al comparar algunas de sus imágenes con las impresas en Flandes. Que- démonos sólo con una, la que representa el episodio de la aventura del rebuzno [II, XXVII] (FIG.S 83-85).

45 Ya Givanel Mas (*Historia gráfica de Cervantes y del Quijote...*, p. 146) había señalado esta relación, aunque siempre bajo un prisma de falta de originalidad que le obligaba a escribir juicios como los siguientes: «No es falta de propiedad en las figuras o en los detalles lo que hace mediocre esta interpretación; ni siquiera la técnica artística, que no puede compararse con la de los ilustradores extranjeros de la misma época. Lo débil de estas láminas de Camarón es que, aun siendo originales todas ellas, carecen de verdadera originalidad. Compárese la estampa que reproducimos [*la visita de la Dueña Rodríguez a Don Quijote por la noche*], con la semejante de la edición flamenca, hecha en Bruselas más de un siglo antes. Hay entre ellas más que una coincidencia material; hay una servidumbre psicológica. Camarón ha visto, sin duda alguna, esa estampa de su predecesor Bouttats; la ha visto y, en parte, la ha imitado».



FIG. 79. Escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano [I, VI] (Madrid, 1771).



FIG. 80. Aventura del yelmo de Mambrino [I, XXI] (Madrid, 1771).



FIG. 81. Encuentro con la bella Dorotea [I, XXVIII] (Madrid, 1771).



FIG. 82. La princesa Micomicona ante don Quijote [I, XXIX] (Madrid, 1771).



FIG. 83. Dibujo (BN Madrid).



FIG. 84. Amberes, 1719.



FIG. 85. Madrid, 1771.

Aventura del rebuzno [II, XXXVII].

Como se sabe, Francisco de Goya realizó el dibujo para uno de los grabados que tenían que ilustrar la edición académica de 1780, que imprimiría Joaquín Ibarra. La elección del grabado no fue asunto suyo, sino que lo había establecido con todo detalle la corporación, según se puede leer en «Asuntos para las láminas que se han de poner en la obra de Don Quixote»⁴⁶. En el tomo tercero, la lámina 7 estaba dedicada a la «Aventura del rebuzno», con las siguientes instrucciones:

Se figurará en un campo un escuadrón de gente, unos a pie y algunos a caballo y todos armados con lanzas, ballestas, arcabuces, alabardas, picas y rodela, uno tendrá un tambor y otro una trompeta: se dexarán ver dos o tres estandartes, pero particularmente una blanca en que estará pintado un burro rebuznando, y alrededor de él se pondrá estos versos: 'No rebuznaron en balde el uno y el otro Alcalde'. En medio de este escuadrón estará Sancho sobre el rucio y Don Quixote sobre Rocinante, armado con su lanza y adarga pero con la visera levantada. Sancho tendrá las manos puestas en las narices y la boca abierta en acción de rebuznar, y tras él estará uno de los del escuadrón a caballo dándole un fuerte palo por las espaldas. La acción de Sancho será mantenerse con la boca abierta, la una

⁴⁶ Se conservan en la Real Academia Española (Madrid), leg. 301, n. 5. Han sido transcritos por Javier Blas y José Manuel Matilla en «Imprenta e ideología. El Quijote de la Academia, 1773-1780», en Patrick Lenaghan y otros, *Imágenes del Quijote...*, pp. 73-117.

mano puesta en las narices, la otra en el aire, y el cuerpo ladeado como que a va a caer del rucio, al modo de un hombre que, estando haciendo alguna cosa, le cogen descuidado y repentinamente le dan un golpe tan fuerte que le obliga a caer en el suelo con tanta prontitud y violencia que se conserva al caer casi la misma postura y acción que tenía al tiempo de recibir el golpe. Los que están junto a Don Quijote, el cual estará en acción de salirse fuera del escuadrón y la lanza la tendrá de suerte que se conozca que quiso pelear con ella.

Las instrucciones, como puede verse, más parece una descripción de la imagen ideada por José Camarón que una lista de instrucciones para imaginar y dibujar una escena. En 1777, Francisco de Goya cobró 900 reales por su dibujo, y, como indican Javier Blas y José Manuel Motilla, éste no debió disgustar a la Academia, ya que dio el permiso para que fuera grabado, lo que realizó Joaquín Fabregat. Y ahí tenemos su imagen en la FIG. 86.



FIG. 86. Grabado de Francisco de Goya para ilustrar la Aventura del rebusno [II, XXVII].

Hasta aquí la historia es la común para tantos otros de los dibujantes y de los grabadores que participaron en la edición de 1780 de la Real Academia Española. Pero, en la impresión final, este grabado no ocupó la página 246 del tercer volumen, como así tampoco otros dos grabados que se encargaron y pagaron: el que representaba el encuentro de don Quijote y Sancho con los duques [II, XXX] (que debía ir en la página 266), dibujado por Ferro y grabado por Juan Moreno Tejada, éste último sustituido por una lámina en donde se representa a don Quijote ya en casa de los duques, grabada por Fabregat a partir de un dibujo de Carnicero, que no estaba presente en el programa original. Por su parte, en el tomo cuarto, sucede lo mismo con otra de las escenas dibujadas por Brunete, la que representaba la victoria del Caballero de la Blanca Luna [II, LXV], que será sustituida por una estampa con el mismo tema dibujada por Carni-

cero y grabada por el mismo Frabegat. ¿Qué le llevó a la Academia a modificar su programa iconográfico y a rechazar estas tres estampas, en especial, la de Francisco de Goya, que no fue sustituida por ninguna otra? La fama de Goya, su importancia en la pintura española y la pena (casi rabia) de no contar con un grabado suyo en la edición madrileña de 1780 ha hecho correr ríos de tinta. Desde la «rebeldía» con que se ha caracterizado la elección de la

materia y su ejecución⁴⁷, al hecho de que el tema fuera demasiado «carnavalesco» para los gustos neoclásicos de los académicos⁴⁸ o que al haberse preferido la inclusión de un grabado para ilustrar el Retablo de Maese Pedro [II, XXVI] (lo que, en realidad, ya había sido seleccionado desde un principio), ya no se podía aceptar la estampa goyesca ya que nos pueden aparecer dos estampas en dos episodios correlativos⁴⁹. Javier Blas y José Manuel Matilla, que han firmado el mejor estudio sobre la edición académica, estudian el grabado goyesco dentro del conjunto de las peticiones y resultados de la edición, ya que, como bien indican, por aquellos años de 1777, Goya no era el artista que llegó a ser en la corte, sino un joven que hacía tres años había entrado en Madrid sin otros méritos que unas pinturas religiosas y los cartones para los tapices que debían decorar el comedor del príncipe de Asturias en El Escorial. Para los dos investigadores, la supresión de la imagen ideada por Goya y la sustitución de las de Brunete y Ferro, a favor de las de Carnicero, se explican por un error de la corporación académica tanto en la elección del tema como en las instrucciones que le habían dado a los dibujantes, y que habían dificultado su labor: «Así de sencillo, la comisión rechaza las ilustraciones porque asume la equivocación de sus propios planteamientos»⁵⁰.

Todo queda en el aire, ya que en la segunda edición de la Real Academia, la que sale en 1782, aparecerá de nuevo una estampa, dibujada por Isidro y Antonio Carnicero y grabada por Fernando Selma, que vuelve a retomar el tema y el episodio (FIG. 87), siguiendo mucho más de cerca las instrucciones académicas.

47 Así, Givanel Mas escribió en 1946: «Goya, pues, debió de participar en el concurso y fue calabaceado. ¡Simbólico e incalculable 'suspense', que marca claramente un tránsito, el paso de un siglo a otro siglo, de un espíritu antiguo a un espíritu nuevo! [...] Y la fuga, la vitalidad, el dinamismo, la independencia de esa estampa de Goya —plagada al propio tiempo de defectos e impropiedades— debieron parecer abominables a los académicos de peluca empolvada. Tenían razón: el 'suspense' de Goya, desde un punto de vista tradicional y arcaico, fue un merecido 'suspense'. Sólo que, con tales discípulos, ocurre que, si se suspende, ponen cátedra libre. Y entonces viene lo bueno» (*Historia gráfica de Cervantes y del Quijote...*, pp. 166 y 168).

48 Así lo defiende Rachel Schmidt, *Critical Images. The Canonization of «Don Quixote» thought Illustrated Editions...*, pp. 175-177.

49 Así aparece indicado entrecomillado y entre paréntesis «Isabel Escandell» en la edición del *Quijote* publicada por Crítica en el 2001, y dirigida por Francisco Rico, p. CXXIII, en donde se ofrece también una reproducción del grabado a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (estampa 33144).

50 Javier Blas y José Manuel Matilla, «Imprenta e ideología. El Quijote de la Academia, 1773-1780»..., p. 84.



FIG. 87. Aventura del rebuzno [II, XXVII]
(Madrid, 1782).

En la elección de las láminas para esta segunda edición académica se siguió el criterio de no repetir los motivos de las primeras⁵¹, a excepción de unas pocas. El hecho de rescatar este episodio, que ya hemos visto cómo también tenía cabida en una edición que se quería salir de los cauces populares a los que el *Quijote* había quedado reducido en las prensas hispánicas, como era la que imprimiera Ibarra en 1771, hace muy difícil admitir que la corporación académica llegara a rechazar esta imagen por considerar que se había equivocado en la elección del tema. Quizás, como en tantas otras ocasiones, estamos buscando causas y explicaciones internas, literarias y artísticas, a un hecho que quizás pueda explicarse mejor desde las intrigas de las distintas academias y del peso de la escuela valenciana en el desarrollo de la calcografía en la corte. Un joven Goya, el perfil de un joven pintor de cuadros religiosos y de tapices no debía ofrecer el mejor argumento para participar en un proyecto de tal envergadura.

Tampoco Goya, como quizás sí otros dibujantes y pintores de la corte más prestigiosos, pudo reclamar un papel de más protagonismo en esta empresa. Como muy bien indican Javier Blas y José Manuel Motilla, «hizo un dibujo, lo entregó, cobró por él, y, seguramente, se lamentó de no recibir más encargos en los que poder seguir demostrando su docilidad normativa» (Javier Blas y José Manuel Matilla, «Imprenta e ideología. El Quijote de la Academia, 1773-1780»..., p. 84).

⁵¹ Así se indica en el mismo prólogo: «La Academia con el deseo de publicar quanto antes esta edición y poderla dar con la mayor comodidad posible, había pensado hacerla sin láminas. Pero reflexionando después, que acaso no parecería bien al Público, acostumbrado ya a ver siempre la Historia de D. Quixote con láminas, resolvió ponérselas, y que fuesen bien trabajadas, a cuyo fin se valio para los dibujos de Don Isidoro y Don Antonio Carnicero, Profesores que tienen bien acreditada su habilidad, y para el grabado de los mas diestros grabadores, cuyos nombres se ven en las mismas láminas [...] Para los asuntos de estas [...] pareció conveniente no repetir las que se pusieron en la edición grande, y así se han variado en esta casi todas a excepción de una ú otra, creyendo que esta variedad no será desagradable al Público».

2.2.6. Para el final, en la frontera del modelo iconográfico holandés hemos de situar una edición ilustrada por uno de los dibujantes y grabadores más interesantes de finales del siglo XVII: Jacobo Harrewyn, muy conocido por su maestría a la hora de grabar mapas.

En 1706, Guillaume Fricx puso a la venta en Bruselas una nueva edición del *Quijote* en francés: *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*; desde su portada, como un anuncio publicitario, se indican las novedades que ofrece: una revisión del texto y una nueva serie de grabados: «Revué, corrige & augmentée de quantité de Figures». Y así será: cincuenta nuevas imágenes que, partiendo del modelo iconográfico holandés, va a ir prefigurando matices cortesanos que luego veremos aparecer en las imágenes ideadas por Charles Antoine Coypel, como ha puesto de manifiesto J. Hartau (*Don Quijote in der Kunst...*, pp. 43-47). Sólo hay que comparar, como hace el profesor alemán, el gesto de don Quijote después de haber ganado la bacía de barbero tanto en esta edición como en su futura formulación en Coypel [I, XXI] (FIGS. 88-89), para darse cuenta de que algo se está removiendo en la forma de representar a los personajes cervantinos a principios del siglo XVIII, al margen de la difusión popular, que es el caldo de cultivo en el que va a mantenerse y difundirse el modelo iconográfico holandés a lo largo de la centuria.



FIG. 88. Bruselas, 1706.



FIG. 89. La Haya, 1746.

Don Quijote y el Yelmo de Mambrino [I, XXI].

Pero el cambio a otro modelo iconográfico lo dará el pintor Charles Antoine Coypel desde unos ámbitos de recepción bien diferentes. No se olvide, como tendremos ocasión de indicar en la tercera entrega de nuestro trabajo, que, en un principio, las imágenes de Coypel sólo estaban pensadas para ser disfrutadas por los nobles europeos, a partir de los tapices que colgarían de sus lujosas y cortesanas residencias.

Jacob Harrewyn amplía enormemente, hasta los límites el modelo iconográfico holandés —lo que no harán otros imitadores como el dibujante de la edición inglesa de 1687, Diego de Obregón o José Camarón—, pero siempre dentro de sus fronteras, como se aprecia (hasta hundirse) en la representación de la aparición de Marcela [I, XIV] (FIGS. 90-91), que se adentra en el imaginario que hemos ido delimitando en estas páginas, de su lectura y de los particulares horizontes de expectativas en los que se mueve el texto cervantino en los dos primeros siglos de su difusión y triunfo.



FIG. 90. Bruselas, 1662.



FIG. 91. Bruselas, 1706.

Entierro de Crisóstomo y aparición de Marcela [I, XIV].

RESUMEN

Segunda entrega del estudio de los modelos iconográficos de las ediciones ilustradas del Quijote entre los siglos XVII y XVIII. En esta entrega se estudian las primeras representaciones iconográficas de la obra cervantina: París, 1618; Frankfurt, 1648; París, h. 1650-1652, según dibujos de Jérôme David, y la configuración del modelo iconográfico holandés (Dordrecht, 1657; Bruselas, 1662 y Amberes, 1672-1673), y su difusión por Francia, Gran Bretaña y España hasta bien entrado el siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE

Don Quijote, Cervantes, iconografía, modelo iconográfico, ediciones ilustradas, J. Lagniet, Jacobo Savery, F. Bouttats, Diego de Obregón, Francisco de Goya

ABSTRACT

Second half of a study of the iconographic models of illustrated editions of the Quijote from the seventeenth and eighteenth centuries. This part studies the first iconographic representations of Cervantes' work —Paris, 1618; Frankfurt, 1648; Paris, ca. 1650-1652, including drawings by Jérôme David— and the configuration of the Dutch iconographic model (Dordrecht, 1657; Brussels, 1662 and Antwerp, 1672-1673) and its diffusion in France, Great Britain and Spain until well into the eighteenth century.

KEYWORDS

Don Quijote, Cervantes, iconography, iconographic model, illustrated editions, J. Lagniet, Jacobo Savery, F. Bouttats, Diego de Obregón, Francisco de Goya.